

Министерство образования Республики Беларусь  
УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ  
«ПОЛОЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

УДК 82 (091)+ 82.08+ 82 - 2  
№ ГР 20164058  
Инв. №

УТВЕРЖДАЮ:  
Проректор по научной работе

\_\_\_\_\_ Д.О. Глухов  
«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2017 г.

ОТЧЕТ  
о научно-исследовательской работе  
«Синтез традиций и новаторства в современной белорусской и английской  
драматургии»  
(заключительный)

Научный руководитель  
д-р филологических наук,  
профессор

«\_\_\_» \_\_\_\_\_ 201\_ г. А.А. Гугнин

Новополоцк 2017

## СПИСОК ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Научный руководитель  
темы,  
д-р филол. наук

\_\_\_\_\_  
(подпись, дата)

А.А.Гугнин (общее  
руководство)

Исполнители темы

\_\_\_\_\_  
(подпись, дата)

О.Ф.Сенькова  
(введение, разделы 1-  
2, заключение)

\_\_\_\_\_  
(подпись, дата)

Л.Я.Глазман  
(введение,  
заключение)

Нормоконтролер

\_\_\_\_\_  
(подпись, дата)

В.Ф. Кулеш

## РЕФЕРАТ

Отчет 41 с., 54 источника, 3 приложение.

ДРАМАТУРГИЯ, ТРАДИЦИЯ, ЭКСПЕРИМЕНТ, СИНТЕЗ,  
БЕЛОРУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ, АНГЛИЙСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ, ТЕАТР  
АБСУРДА, «НОВАЯ ДРАМА», ПЕРЕЛОМНАЯ ЭПОХА

Объект исследования – драматургические тексты современной белорусской и английской драматургии.

Цель работы – выявление природы традиционных и новаторских элементов в современном английском и белорусском театре с позиций сравнительного литературоведения с учётом социальных и исторических особенностей двух культурных парадигм – Беларуси и Великобритании.

Специфика объекта исследования определяет методологическую направленность работы. В рамках данного исследования использованы следующие методы: сравнительно-исторический, культурно-исторический, сопоставительный.

В результате проведенного исследования получены следующие результаты:

- выявлены главенствующие тенденции в послевоенной английской драматургии;
- установлена специфика драмы «переломной эпохи»;
- определены этапы становления современного белорусского театра;
- выявлены традиционные элементы, формирующие специфику современной английской и белорусской драматургии;
- сопоставлена природа эксперимента в современной белорусской и английской драматургии;
- установлен поливариантный характер современной белорусской драматургии.

Результаты выполненной работы имеют теоретическую значимость, так как проблема современной белорусской драматургии не изучена в полной мере,

природа эксперимента в современной драме, потенциал драмы «переломной эпохи» в литературоведческой науке детально не разработан. Полученные данные могут способствовать расширению знаний как в области литературоведения, так и в театральной практике. Возможно использование отдельных положений в школьной и вузовской практике. Данная тема вызывает интерес у литературных работников театра, актёров. Результаты исследования могут быть использованы в педагогической, театроведческой практике.

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	6
1 ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ И ЭТАПЫ СТАНОВЛЕНИЯ ПОСЛЕВОЕННОГО АНГЛИЙСКОГО ТЕАТРА И СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ ДРАМАТУРГИИ.....	9
2 ОСОБЕННОСТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ТРАДИЦИЙ И ЭКСПЕРИМЕНТА В СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ И АНГЛИЙСКОЙ ДРАМЕ: СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ.....	24
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	34
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ .....	35
ПРИЛОЖЕНИЕ А.....	39
ПРИЛОЖЕНИЕ Б .....	40
ПРИЛОЖЕНИЕ В .....	41

## ВВЕДЕНИЕ

Драматургия являет собой синтетический вид искусства, ориентированный одновременно и на читателя, и на зрителя, что позволяет ей наиболее полно воплощать коммуникативную функцию искусства и, в силу своей диалогичности, более динамично отражать назревшие изменения в обществе.

В литературоведении существует достаточное количество научных работ по изучению современной английской и белорусской драматургии. Проблемам становления и развития современного белорусского театра посвящены работы П. В. Васюченко [1], С. Я. Гончаровой-Грабовской [2], Ф. В. Дробени [3], М. М. Козловской [4], С. С. Лавшука [5], Е. А. Леоновой [6], И. В. Шабловской [7] и др. Про достижения белорусских драматургов писали и театральные критики: Р. Смольский “Тэатр у прасторы часу”: мастацтвазнаўчыя артыкулы, рэцензіі, творчыя партрэты” [8], Т. Горобченко “На мяжы стагоддзяў: сучасны беларускі драматычны тэатр” [9] и др. Такие издания, как «Хрестоматия по истории белорусского театра и драматургии» (1997-2005), очередной том серии «Беларусы», «Тэатральнае мастацтва», очерчивают проблему поступательного развития современного белорусского театра и драматургии. Работы белорусских исследователей В. В. Халипова [10], О. К. Канторович [11] посвящены вопросам современного английского театра. Драматургия Великобритании активно исследуется как зарубежными учеными (Crimes Ch. [12], Gordon R. [13], Bennet M. [14], Taylor J. [15], Worth K. J. [16], Esslin M. [17], Raby P. [18], Billington M. [19], Merrit S. [20], Gale S. [21], Cardullo B. [22], etc), так и русскоязычными (В. Г. Бабенко [23], Б. И. Зингерман [24], Н. А. Соловьева [25], Д. Шестаков [26], М. В. Друзина [27], Е. В. Клименко [28], А. Н. Таланова [29], Т. И. Никитина [30] и др.). На особые, пограничные ситуации кризисных эпох указывает исследователь А. Кислицына [31].

Цель научно-исследовательской работы – выявить природу традиционных и новаторских элементов в современном английском и

белорусском театре с позиций сравнительного литературоведения с учётом социальных и исторических особенностей двух культурных парадигм – Беларуси и Великобритании.

Реализация цели требует решения следующих задач:

- определить основные этапы становления белорусской и английской драматургии;

- выявить элементы классического театра в белорусском и английской драматургии

- сопоставить специфику эксперимента в белорусской и английской драме;

- конкретизировать общие и уникальные проявления реализации синтеза традиций и новаторства в белорусской и английской драматургии.

Актуальность работы обуславливается необходимостью проанализировать не только западноевропейские рецепции в современном белорусском театре, но и, используя потенциал сопоставительного литературоведения, обозначить основные тенденции развития современного белорусского театра.

Впервые на сопоставительном уровне, на материале современных драматургических текстов английских драматургов (Дж. Осборна, А. Уэскера, Н.Ф. Симпсона, Т. Стоппарда, Г. Пинтера и др.) и белорусских (А. Петрашкевича, И. Сидорука, А. Асташонка, М. Араховского, П. Пряжко, К. Стешика, А. Делендика, А. Курейчика и др.) изучено проявление национальных особенностей в драматургическом тексте, охарактеризовано своеобразие проявления синтеза традиционных и экспериментальных элементов.

На примере отобранных художественных текстов конкретизированы и расширены сведения о западноевропейских тенденциях в современном белорусском театре, а также установлена специфика проявления национального своеобразия.

Научная значимость результатов исследования заключается в том, что

они могут быть полезны для последующего сопоставительного изучения белорусской и английской литературы, использоваться в области компаративистики, в научно-образовательной сфере гуманитарного профиля. Практическая значимость результатов исследования связана с возможностью применения в театральной среде для расширения репертуаров национальных театров, популяризации творчества современных белорусских драматургов. Экономическая ценность результатов исследования на рынке образовательных услуг обеспечивается актуальной публикацией в форме монографии, социальная значимость результатов исследования заключается в возможности их использования при осмыслении современных тенденций эпохи глобализации, установлении ценностных ориентиров, а также в ходе процесса воспитания для разработки комплексных программ духовного развития общества.

В рамках данного исследования использованы сравнительно-исторический, культурно-исторический, сопоставительный методы.

Объектом исследования явились современные драматургические тексты белорусских и английских авторов.

Предмет исследования – экспериментальные и традиционные элементы, реализующиеся в драматургических текстах.

Результаты прошли апробацию в рамках двух международных конференций (ГрГУ, БГУ) и одной региональной (ВГУ имени П.М. Машерова).



## 1 Основные тенденции и этапы становления послевоенного английского театра и современной белорусской драматургии

Поисковый характер XX века обуславливает изменение художественных парадигм, развивающихся в процессе становления национальных литератур. Драматургия «переломной эпохи» как нельзя ярче отражает неоднозначный характер формирования эстетических категорий.

Вторая половина XX века оказалась богатой на вызовы для Соединенного Королевства: смещение вектора власти в геополитической ситуации, обострение социально-экономических реалий, межэтнические конфликты. Несомненно, Вторая мировая война стала определенной точкой отсчёта нового периода в развитии общества – послевоенное общество претерпевает изменения в национальном менталитете, постепенно обновляется культурная парадигма. Помимо встряски ценностных ориентиров, которой поспособствовала военная ситуация, нельзя не отметить и факт единения людей перед лицом опасности, сплотившей общество: «страна собралась вместе, чтобы противостоять тому худшему, что Гитлер швырнул её народу в лицо» [32, р. 91]. Отметим основные тенденции довоенного английского театра, среди которых выделяется рафинированный эдвардианский театр, рассчитанный преимущественно на высший и средний класс. Это был коммерческий театр, расположенный в Вэст-Энде и рассчитанный на публику «в вечерних облачениях» [33, р.10]. Мелодрама, фарс и хорошо-сделанная пьеса (well-made play) – отличительные особенности театра 1930-х годов. Ноэл Кауард, «вероятно, самый известный человек своего времени в Англии» [32, р.145], не только отразил эскапистские умонастроения присущие эпохе, но и сформировал основные принципы «хорошо сделанной пьесы», которая оставалась популярной до 1950-х годов. «Хорошо сделанная пьеса» не является изобретением Кауарда, это было типичное явление для довоенной Европы. Основной движущей силой довоенного английского театра становится попытка разрешить существующие противоречия через преодоление наивности и рафинированности

господствующего коммерческого театра (Вэст-Энд) и эпохи «хорошо сделанной пьесы». Такая движущая сила, вобрав в себя витающие в воздухе идеи национального и классового единства и стремление построения Современной Британии, а не Великой, и аккумулировала весьма неоднородное и бунтарское по своему духу движение «новой волны».

Движение «новая волна» не является ни литературным направлением, ни новым художественным методом, отражающим эстетические категории относящихся к ней драматургов. Необходимо отметить, что понятие «новая волна» довольно условное, так как объединяет, скорее, группу одновременно возникших в творческом процессе Великобритании драматургических высказываний на злобу дня, нежели мастеров с единым творческим методом. Пьеса Джона Осборна (John James Osborne, 1929 – 1994) «Оглянись во гневе» (Look Back in Anger, 1956) стала тем рубежом, который отделил эпоху «хорошо сделанных драм» (well-made drama) от нового периода в истории театра, дерзкого и противостоящего обывательскому взгляду на современную ситуацию. Может показаться, что активные участники театральной жизни анализируемого периода, такие как Арнольд Уэскер (Arnold Wesker, 1932 – 2016), Брендан Биэн (Brendan Behan, 1923 – 1964), Роберт Болт (Robert Oxtan Bolt, 1924 – 1995), Джон Осборн, Джон Арден (John Arden, 1930 – 21012) и другие, транслируют свои политические взгляды (преимущественно в поддержку рабочего класса и простого человека, антимилитаристские, иногда переходящие в социалистические). Однако драматурги театра «новой волны» не использовали своё творчество как отражение политических убеждений, а концентрировались на поисках новых художественных форм выражения. Как отмечает Стефан Лейси, анализируя природу формирования театра «новой волны», «существует несоответствие между политической деятельностью драматургов и политическими притязаниями их пьес преимущество из-за сложности в определении: что может представлять из себя политический театр и художественный язык, на котором можно было бы изложить насущные вопросы» [34, р.38]. Примечательно, что именно отсутствие единой программы,

устоявшегося манифеста и позволяет говорить о театре «новой волны» больше как об объединении, появившемся в конкретных исторических условиях, чем как о неотъемлемой части поступательного развития истории английского театра. Своеобразный кризис подтолкнул наиболее восприимчивую часть творческой элиты к осмыслению новых тенденций в обществе, а также к стремлению преломить ситуацию и выбраться из довлеющих обстоятельств. Некоторые исследователи [35], относят сходные процессы, происходящие уже в современном нам британском театре с начала 2000-х годов ко «второй волне» нового английского театра.

Исследователь О. К. Канторович [11, с.102] разделила по тематическому признаку движение «новой волны» в английском театре на два периода: 1) 1956 – 1965 – первая «волна», когда на сцену выходит новый герой из «непривилегированных классов» [11, с.102]. Основными темами в пьесах являются отражение бунтарского духа времени, призывы к разрушениям, кардинальным переменам. 2) 1965 – 1970 – «вторая волна» английской драматургии. Дух бунтарства сменяется на сатирические тенденции, усиление нигилистических настроений, поиск нового типа героя. При очевидных положительных сторонах данной концепции нам представляется, что движение «новая волна» характеризуется более сложной природой и не ограничивает себя только двумя периодами. Однако именно социальные противоречия, как и дилемма в обществе, назревшая с приходом к власти лейбористов, задали тон послевоенной драматургии Великобритании. Исследуя положение английской нации на переломе века Майкл Биллингтон отмечает: «Когда по-настоящему началась история английского послевоенного театра? Нет, это отнюдь не День Победы, когда вся нация праздновала победу над нацизмом. Настоящая история английского театра началась 26 июля 1945 года со слогана пришедших к власти лейбористов «Давайте вместе встретим будущее!» [138, р. 5].

Несомненно, существуют различные подходы при комплексном анализе драматургического послевоенного наследия. Так, Дэвид Рэйби [18] выделяет более общие вехи:

1) Период примирения и разобщения (1940 - 1956).

2) Переломная эпоха «Из 1950-х в 1960», где отдельно выделяется «восходящее поколение» (анализируется влияние «рассерженных молодых людей»), период становления абсурдистской и экзистенциальной драмы, эпоха натуралистичной пропагандистской драмы.

3) Период ниспровержения и согласия (1960 – 1970). В этом временном отрезке автором преимущественно рассматривается становление комедии как жанра в послевоенном театре.

4) Периодом новых форм выражения и временем сдержанного гнева, по мнению исследователя, можно назвать этап с 1970 по 1980 год.

5) Эпохой «на пределе» назван период с 1980 по 1990 год.

6) И последний этап выделяется с 1990 года и определяется автором как «за пределами».

Многие исследователи рассматривают также историю послевоенной английской драмы с позиций главенствующей поэтики – модернистской и реалистичной [38; 168]. Отдельно анализируют состояние реалистичной драмы [34], освоение эстетики театра абсурда на британской сцене [17].

Учитывая формирующую роль контекста и историко-культурной среды, рассмотрим основные этапы развития послевоенной драматургии в видении её М. Биллингтоном.

«Время лишений» (1945 – 1950). Такое определение охватывает время правления лейбористской партии и постепенное возвращение к реалиям довоенной жизни. Адаптация происходила в непростых экономических условиях и лишениях. Такое название становлению драмы М. Биллингтон дает по названию книги публицистики Энтони Ховарда «Время лишений», посвящённой анализу послевоенной действительности. В этот период происходит попытка создания национального театра Дж. Б. Пристли с установкой на критическое осмысление действительности (пьесы «Визит инспектора», «Древо Линденов»), который, вопреки намерению, выражал пролейбористские взгляды. Театр Пристли оригинально вписывался в

послевоенное пятилетие, но не отвечал потребности времени в поисках новых художественных средств выражения, задействуя уже привычные схемы «хорошо-сделанной пьесы». Более радикальным театральным экспериментом становится создание Дж. Литлвудом театра «Уоркшоп», создатель которого понимал, что «радикальное видение мира требует новых средств выражения и свежего взгляда на публику» [19, p.23]. К основополагающим установкам своего театра они относили «живой язык»: «театр, который не боится звука собственного голоса и который бесстрашно оценивает общество, как это делали Бен Джонсон и Аристофан» [39, p.12]. Театр Джона Литлвуда отличался смесью обширных словоизлияний со сцены вперемешку с песнями и ярким светом, что создавало особый, наполненный метафорами мир на сцене. Однако он был в своем основании социалистический и приземленный. В то время как Т. С. Элиот привнес в послевоенный театр стилистическую утонченность и поэтичность, что и нашло воплощение в поэтическом театре 1940-х годов. В схожем ключе, однако более коммерческого образца, развивалась и драматургия Кристофера Фрая. Его главная послевоенная пьеса, современное воплощение эфесской вдовы «Феникс – это слишком» (1946). В целом, необходимо отметить, что, несмотря на разный подход, рассматриваемых драматургов можно отнести к идеалистическому направлению в становлении поствоенной драматургии. Их стремление к обновлению поэтики, поиск новых смыслов и попытка использовать новые условия как новую площадку для построения Современной Британии противостояло так называемым прагматикам. Прагматическое крыло формировали такие драматурги и театральные деятели, как Бинки Бомон, Джон Вайтинг, Ноэл Кауард с его поствоенным скептицизмом по поводу либерализации классовых противоречий, Тэрэнс Рэттиган. С точки зрения прагматиков, было неприемлемо искать обновленный язык для обновленного послевоенного общества, они выступают как носители ностальгического взгляда по старой доброй довоенной Англии. Суммируя основные ключевые позиции данного пятилетия, можно отметить магистральный характер зародившихся в это время

социальных и творческих противоречий: постоянное столкновение ностальгии и прогресса, традицией и новаторством. «Прагматики и идеалисты были заключены в рамки постоянного противостояния, умело при этом воюя «одежду» друг друга» [36, p.45].

Безопасность превыше всего. Под таким лозунгом открывается пятилетка (1950 – 1955) сменившегося политического курса (большинство голосов в парламенте получают консерваторы, а с 1951-го года после повторных выборов постепенно смещают лейбористов с позиций задающей тон политической силы). Несмотря на то, что М. Биллингтон иронично озаглавливает такой период в формировании национального театра (фраза взята из американского ролика, предлагающего новый безопасный вид машин), данный период отличается важными изменениями, которые положили начало формированию новой театральной поэтики в жизни Англии на последующие десятилетия. Прежде всего, в этот период по-прежнему отмечается противоречие между стабильностью и поиском революционного подхода к встряске существующей системы. Однако в начале периода отмечается возвращение к классическим ценностям, это отразилось в большой популярности Шекспира на театральных подмостках, что буквально «абсорбировало намечающие таланты» [37, p.67] и «успокаивало» нарастающую тревогу за вновь обретенный мир в формирующейся ситуации Холодной войны и набирающей обороты гонки вооружений. Отмечаются также популярностью пьесы Ноэля Кауард и Теренса Рэттигана, при всём коммерческом подходе последнего, драматург сумел отразить в своих пьесах («Глубокое море») либеральный взгляд на общество и «показать на сцене часть современной Британии» [37, p.60]. Исследуя неравные возможности для всех членов общества, поддевая лжепуританскую мораль, Рэттиган во многом предвосхитил основные мотивы, характерные для творчества «рассерженных молодых людей». Уже в эти пять лет Рэттиган сумел очертить болезненные для общества вопросы, связанные с сексуальными меньшинствами (пьеса «Отдельный столик»). Эта пьеса подчеркнула неоднозначную природу 1950-х годов, когда межклассовый

антагонизм и ностальгия по довоенным ценностям сосуществуют с бунтом молодости, социальными беспорядками и укрепляющейся привычкой подвергать всё существующее критике и сомнению. Поставленный в 1954-м году «Отдельный столик» доказал, что Англия «одновременно смотрит и вперед и назад»[19, р. 72]. В этот год в одно время с выходом двух знаковых для культуры 50-х годов романов – «Счастливчик Джим» К. Эмиса и «Повелитель мух» У. Голдинга – получают резонанс пьесы «Незрелые годы» Джулиана Слейда и «Дружок» Сэнди Вильсон. Несмотря на недостаток новых голосов в театральном мире, в них уже отмечается пародийность на укоренившиеся ценности, которая отразилась в этих двух пьесах. Постепенно становится очевидно, что Англия не такая уж и гомогенная и социально устойчивая, как в этом хотела бы убедить свой народ правящая партия.

Любопытным драматургом, отразившим противоречия времени, выступает и Джон Вайтинг. Первые пьесы драматурга были ориентированы, скорее, для зрителей Вэст-Энда, однако в экспериментальной пьесе «Святой день» он впервые отразил основной мотив, характерный для последующих пьес Гарольда Пинтера – мотив жестокости и скрытой угрозы. Для Вайтинга это был эксперимент с новыми театральными техниками, однако угрозу хрупкого мира, как и боязнь людей заметить её, ему успешно удалось провести сквозь всю пьесу. Пьеса целиком построена на военных воспоминаниях драматурга как о годах бессмысленной жестокости, анархии и морального хаоса.

Переломным моментом в данном периоде развития английской драматургии можно назвать 1955 год, когда впервые на театральных подмостках зрители смогли увидеть постановку пьес французского драматурга Эжена Ионеско. Это случилось благодаря содействию молодому и революционно настроенному режиссёру Питеру Холлу, который амбициозно заявил, что «его театр сможет привлечь новую аудиторию» [32, р. 55]. Первой пьесой Ионеско, которую увидели зрители Великобритании стала пьеса «Урок». Это была демонстрация не столько нового голоса времени, сколько новых стилистических приемов и обновленной поэтики: антинатурализм,

абсурдистское звучание, свобода от привилегированного гуманизма либералов. Это был шокирующий жестокий урок свободного театрального языка для публики, который был встречен «бранью, смехом и гневом» [32, р. 58]. Это была репетиция шока, который испытали зрители и театральные зрители в августе 1955 года на постановке пьесы Беккета «В ожидании Годо». Для того, чтобы лучше понять, почему это событие стало таким знаковым для театральной жизни Англии, необходимо представить, как традиционно начинались спектакли в то время: после национального гимна, который проигрывали перед каждым представлением, поднималась бархатная штора и зрители оказывались в мире новой реальности. Беккет предложил минимум декораций и вывел на сцену бродягу, который не может снять свою туфлю. Зритель впервые оказался один на один с драмой, в которой скука и ожидание сами по себе становятся главными действующими лицами, формирующими драматургическое пространство. Два основных мотива, витающих в воздухе 50-х, но впервые выведенные на уровень художественного осмысления в театре, были буквально брошены в лицо зрителям – ожидание и повторение. По сути, это два главных приёма, на которых основывается парадоксальная актуальность пьесы: ожидание как смыслообразующий компонент и постоянные текстуальные повторы. Феномен ожидания усиливался паузами и молчанием, которые Питер Холл ещё больше удлинил до критической продолжительности. Молчание не было новым приемом в театральной технике XX века: впервые оно было представлено в чеховских постановках, затем зрители познакомились с ним в комедиях Джека Бенни, которые очень ценил Гарольд Пинтер. Молчание в качестве художественного приема приобретает своё органичное место в ряду театральных техник послевоенной драмы. «Это новое возрождение молчания, – отмечает исследователь Гримс. «Оно является основной оригинальной характеристикой, отражающей дух современного времени» [38, р. 32]. Такие обычные, на первый взгляд, компоненты, как молчание, ожидание и повторение, стали для зрителя 1955 года раздражающим фактором из-за отсутствия какого-либо конкретного посыла: театр не давал



больше ни развлечения, ни разоблачения, в этих пустотах зритель вынужден был обращаться к себе, к своим мыслям, которые не заглушались авторским посылом со сцены.

В некотором смысле, это стало одним из ключевых моментов при формировании нового театрального искусства в послевоенной Англии как с позиций творцов – театральных режиссеров, драматургов – так и с позиций зрителя и читателя; постепенно начинает формироваться новое сознание, которое должно стать соучастником при сотворении театрального действия, его неотъемлемым компонентом.

Определенные революционные преобразования, начатые в предыдущем периоде, нашли свое отражение в 1955 – 1959 годах, временном отрезке, названном М. Биллингтоном «Рок круглые сутки», по одноименной композиции, столь популярной в данное время. В то время как постановка Беккета вызвала дискуссии, направленные на осмысление нового театрального метода, социальные противоречия, назревшие в обществе, вылились в революцию идей, выраженную в мае 1956 года в Королевском театре в пьесе Дж. Осборна «Оглянись во гневе». Постепенно баланс между укоренившимся консерватизмом и прорастающей молодой культурой начинает смещаться в сторону последней, и рамки традиционного уклада общества уже не способны сдерживать прорывающийся протест. Как отмечает М. Биллингтон, «Британия в пятидесятые становится страной двух наций одной эпохи, разделенной чем-то большим, чем просто классовыми противоречиями» [19, p.84]. С первых театральных опытов «рассерженных молодых людей» становится понятно, что культура и искусство в это время стали основным средством выражения общественных противоречий. Наряду с протестами против атомного оружия (Кампания против атомного разоружения 1958 года) наступает эпоха, противоположная «годам лишения» - консьюмеризм. Вот как обозначил его зарождение Д. Пристли: «Новый этап потребления, именно так я называю новую систему возросшего производства в совокупности с возрастающими стандартами потребления, агрессивной рекламой и формированием массового

сознания» [39, р. 41]. Тому, что публицисты и писатели начинают бить тревогу, предвидя наступающую эпоху всеобщего потребления, способствует и активное проникновение американской культуры в английскую среду. При видимом противостоянии двух культур (Элвис Пресли против Клиффа Ричарда), молодое поколение активно усваивает моральные и поведенческие образцы с соседнего континента. Данный период по праву называют революционным, поскольку изменения, так активно проникавшие с начала 1950-х, нашли свое отражение уже в более конкретных художественных очертаниях: театре протеста, абсурдистских веяниях. Этому способствовали и театральные площадки, на которых смогли заявить о себе молодые голоса. Так, Ройал-Корт под руководством Джорджа Дивайна и театральная студия «Уоркшоп» постепенно отодвигают на задний план «хорошо сделанную пьесу» и салонную драму. Однако это не означает, что традиционные пьесы полностью исчезают с театральных подмостков: по-прежнему звучит голос Ноэля Кауарда с его ностальгическими нотками о величии былой империи (пьеса «Пузырьки южного моря»). Вэст-энд продолжал вести активную пропаганду правоцентристских ценностей и демонстрировал своему зрителю заверения о стабильности привычного и уютного мира. Однако после 1956 года становится очевидным, что к тому, что театр будет развиваться по старому образцу, возврата не будет. Данный год ознаменовался двумя важными событиями: во-первых, на базе Ройал-Корта был сформирован новый театр, который был передан Инглиш Стейдж Кампани, во-вторых, в августе 1956 года в Англию с гастрольями приехал Берлинер Ансамбль. Демонстрация творческого метода Брехта на английской сцене произвела обновление стилистики последующих пьес и способствовала своеобразному освоению брехтовского метода. Конечно, был ряд драматургов, которые практически полностью заимствовали теорию эпического театра (Дж. Арден), но в целом многими драматургами усваивались отдельные революционные принципы немецкого театра (Дж. Осборн в пьесах «Лютер», Р. Болт «Человек на все времена»).

По сути, в истории послевоенного театра ключевыми можно назвать следующие события: постановка пьесы Беккета, протест «рассерженных молодых людей» и выступление Берлинер Ансамбль на британской сцене. Именно эти события повлияли на оформление бурлящих социальных противоречий, наполнявших 1950-1960-е годы. Уже в середине 1960-х постепенно «новая волна» обретает более четкое очертание: утверждается реализм (Дж. Осборн, А. Уэскер), модернизм (Дж. Бинки), театр абсурда (Н. Симпсон). Период 1960-1970-х называют «золотым веком» английской драматургии XX века, сравнивая её с первыми десятилетиями в елизаветинской эпохе. Однако после смерти У. Черчилля в драме начинают постепенно отражаться тенденции жестокости и страха. В 1964-м году проходит выставка «Жестокость в обществе, природе и искусстве», которая отразила «здоровые и нездоровые проявления жестокости и тирании». Выставка визуально воспроизвела ключевые идеи, витавшие в воздухе, которые наиболее органично воплотились в драмах Эдварда Бонда. Его пьесы во многом предвосхитили период 1970-х, когда к власти пришел премьер-министр Хит (Edward Heath, 1970 – 1974), чье руководство известно не только глубоким реформированием экономики, но и постоянными забастовками на протяжении всего правления, кровавым воскресеньем и терактами, связанными с ситуацией в Северной Ирландии.

Такая неустойчивость и разрозненность в обществе, однако были формально скреплены укрепившимся потребительским ажиотажем публики. Что ещё больше заострилось в 1980-е годы – эпоху правления М. Тэтчер (Margaret Thatcher, 1979 – 1990).

С этого момента в драматургии Англии преобладает как сатирическая направленность, разоблачающая психологию обывателя-потребителя, так и упаднические настроения в творчестве драматургов, отражающие нивелирование ценностей.

В истории белорусского театра, на первый взгляд, наблюдаются иные тенденции: статичный характер социалистического общества не предполагает к эволюции эстетических категорий.

Развитие художественного процесса обуславливает историко-культурный контекст, в котором происходит становление основных эстетических категорий. Как отмечает исследователь С. Ковалёв, «каб зразумець спецыфіку развіцця сучаснай беларускай драматургіі і сутнасць зменаў, трэба вярнуцца ў савецкую эпоху» [40, с.43]. Поисковый вектор эстетических поисков середины XX века в аналогичном периоде в национальной литературе в силу установившегося социалистического строя общества практически не был реализован. Драматургия как род литературы остро реагирует на социальные изменения и отражает сознание современного человека. Исходя из «теории бесконфликтности» [41], определяющей советскую действительность, белорусская послевоенная драматургия получила меньшее развитие в сопоставлении как с европейской драматургией, так и с достижениями национальной литературы в прозе и поэзии, где коммуникативный компонент не играет столь стратегического значения. Белорусская литература развивалась в рамках советской литературы, поэтому при наличии общих канонов, характеризующих драматургию данного периода можно говорить о некоторых национальных особенностях. Так, для послевоенной советской драматургии характерным является осмысление опыта Великой Отечественной войны (пьесы А. Петрашкевича, К. Губаревича, А. Мовзона), обращение к историческому наследию (драмы В. Короткевича, А. Петрашкевича), противостояние социальным порокам: бюрократии, пьянству, взяточничеству (А. Макаёнок, К. Крапива, Н. Матуковский, А. Мохнач). Послевоенная белорусская драматургия широко представлена лирическими и сатирическими комедиями (К. Крапива), драматическими зарисовками (А. Макаёнок) и героическими драмами (А. Петрашкевич, А. Дударев). Однако даже в рамках социалистического канона, при кажущейся статике белорусская драматургия усваивает опыт западноевропейской литературы: «абмежаванасць жанрава-

тэматычнага спектру нацыянальнай драматургіі ў рэпертуары беларускамоўных тэатраў кампенсавалася пастаноўкамі сусветнай класікі і часам гэтыя пастаноўкі аказваліся больш сучаснымі і актуальнымі» [41, с. 44]. Таким образом, можно выделить первый этап послевоенной белорусской драматургии, характеризующийся относительной малой степенью автономии и воплощающей традиционные элементы драмы советской эпохи: бесконфликтность, статичность персонажей, ярко выраженный морализаторский характер, монолитность композиции (завязка – развитие действия – кульминация – развязка). Вместе с тем, отмечаются некоторые национальные черты, определившие дальнейшие творческие поиски драматургов: обращение к историческому прошлому народа, сатирическая направленность драматургии, создание ярких, запоминающихся персонажей, отражающих характерные для этноса качества.

В качестве нового этапа развития современной белорусской драматургии можно выделить период со второй половины 1980-х годов, когда под влиянием активных общественно-исторических процессов национальная драматургия получает новый виток развития. В литературный процесс начинают активно «вмешиваться» молодые драматурги (И. Сидорук, А. Асташонок, А. Араховский, Г. Богданова), смело экспериментируя с новыми техниками и эстетическими категориями театра абсурда. Для того чтобы упорядочить такой массив драматургических текстов, в 1991 году начинает издаваться журнал «Театральная Беларусь», а с 1994 года наиболее яркие и знаковые для истории белорусского театра пьесы начинают публиковать в ежегодном альманахе «Белорусская драматургия» [42], насчитывающем 7 выпусков, последний из которых издан в 2003 году. Поколение драматургов, реализовывавших свой потенциал в 1980-1990-е годы, традиционно называют поколением «тутэйшых» (такое название обусловлено названием одноименного литературно-общественного сообщества, развившегося в Минске во второй половине 1980-х годов). Развитие драматургии на данном этапе обусловлено ещё и открытием «Свободной сцены» Республиканского театра белорусской драматургии –

своеобразной творческой площадки, где и были поставлены первые образцы современной белорусской экспериментальной драматургии (пьеса «Ку-ку» Н. Араховского и «Голова» И. Сидорука). Данный этап характеризуется не только обновлением поэтики, но и жанрово-тематическим разнообразием: появляются драмы абсурда (А. Асташенок), смелые герменевтические эксперименты (С. Ковалёв), драмы-фарс (Г. Богданова), апокалипсические пьесы (Ю. Станкевич). Однако, как отмечает исследователь национального театра С. Лавшук, «апошнія пятнаццаць гадоў XX стагоддзя для беларускай драматургіі прайшлі пад знакам надзей, спраўджаных і няспраўджаных» [5, с.115]. Несмотря на то, что поколение «тутэйшых» вошло в историю белорусского театра в качестве авторов 1-2 пьес, думается, что данный этап является той движущей силой, которая проложила дорогу к обновлению поэтики и дальнейшим эстетическим поискам современных драматургов. Сходные процессы наблюдались в истории английского театра «новой волны», что можно соотнести, исходя из теории П. Бурдьё, с периодом, когда происходит «узнікненне і развіццё літаратурнага поля праз паступовае павялічэнне самазаконнасці ў адносінах да знешніх (гетэраномных) уплываў» [43, с.120].

Период развития драматургии «тутэйшых» постепенно сменяется современным состоянием драматургии, происходящим непосредственно в реалиях нашей жизни. Данный этап можно рассматривать в его двух вариантах: русскоязычная драматургия Беларуси, и белорусскоязычный вариант современной драматургии (представители «нетутэйшых», «бум-бам-літаўцы»). Вопрос о русскоязычной драматургии Беларуси до сих пор является неоднозначным и спорным. С одной стороны данную драматургию относят к разновидности русской «новой драмы»: «толькі запазычыўшы формы ўзаемаадносін унутры драматургічнага свету ў рускіх, беларусы змаглі ідэалагічна сябе знайсці» [44, с. 3]. С другой стороны, мы наблюдаем любопытную «гетерогеничную» [40, с. 60] ситуацию, когда в условиях двуязычия, при тотальном преобладании русского языка происходит оформление современной белорусской драматургии, отражающей

универсальный национальный код. Отталкиваясь от определения «новой драмы» как феномена «внеконтекстуального способа отражения действительности» [45, с.3], и сопоставляя русскоязычную драматургию Беларуси с образцами современного театра России (Л. Петрушевская, И. Вырыпаев), можно уловить внутреннюю разницу, формирующую художественные особенности белорусской драматургии: национальную специфику абсурда, близость к западноевропейскому опыту усвоения эксперимента, символистский характер образов, внепространственно-временная организация пьес.

Таким образом, опираясь на опыт становления послевоенной английской драматургии, можно не только обозначить три основных этапа развития национальной современной пьесы, но и, используя потенциал специфики драмы «переломной эпохи», проследить темпы усвоения западноевропейского эстетического опыта.

## 2 Особенности взаимодействия традиций и эксперимента в современной белорусской и английской драме

Взаимодействие традиционных и экспериментальных элементов в английской послевоенной драматургии наиболее ярко проявился в творчестве британского драматурга Гарольда Пинтера. Нами уже отмечался неоднородный характер движения «новая волна», однако, при всей неоднозначности термина, в английской драматургии можно выделить традиционное «крыло», представленное «рассерженными молодыми людьми», и экспериментальную разновидность, воплотившуюся в драматургии абсурда С. Беккета, Н. Симпсона. Творчество Гарольда Пинтера органично воплотило в себе как элементы натуралистической драмы, социальное звучание, разработанное ещё Б. Шоу, так и реализовало новые веяния театра абсурда Э. Ионеско, интеллектуальной пьесы Ануя.

Необходимо отметить, что драматургия Нобелевского лауреата Гарольда Пинтера – самобытное явление как в контексте литературного процесса XX века, так и в рамках мирового драматургического наследия в целом. Тем не менее, однозначно определить место творческого наследия Гарольда Пинтера в рамках литературного процесса не так-то просто: его «пьесы-угроз» [46] занимают промежуточное положение между эстетикой театра абсурда и творческими категориями театра Ибсена и Брехта. В литературоведении до сих пор не решен вопрос о том, какие именно элементы в творчестве Гарольда Пинтера превалируют: абсурдистские [17], экзистенциальные [17, 18] или категории «новой» драмы, характерные для рубежа веков [47].

Первые драмы Гарольда Пинтера появились в период обновления эстетических установок в послевоенном английском театре: на место «хорошо сделанной пьесы», салонным драмам приходит радикальный реализм «рассерженных молодых людей», абстракция и шокирующая абсурдность антитеатра, стихотворные пьесы Т. С. Элиота и Фрая. Будущий Нобелевский



лауреат не пытался искусственно обновить существующую эстетику: «Я не теоретик театра <...> я просто пишу пьесы, когда мне это удастся» [48, p.vii].

В пьесах Гарольда Пинтера достаточно много упоминаний о конфликте с Ирландией, что во многом подхватывает тенденцию, начатую Брэнданом Биэном в пьесе «Заложник» с его изображением казни восемнадцатилетнего белфастского юноши и первого попавшегося под горячую руку английского солдата Лэсли, в качестве демонстрации закона «око за око, зуб за зуб». Тема войны задействована Биэном, как и Болтом, для усиления эффекта в изображении вызревания человека-потребителя: «Время – деньги, а деньги – время» [49, с. 177] – такой рефрен звучит на протяжении всей пьесы. Для Пинтера же важно показать своего рода «преодоление прошлого», если рассматривать понятие «потерянного поколения» в более широком литературоведческом смысле. Герои ранних пьес «День рождения», «Лёгкая боль», «Вечерняя школа», поздних «Станция «Виктория»», «Прах к праху» не по своей воле оказавшиеся в военных перипетиях, так или иначе пытаются преодолеть свой прошлый опыт и, к сожалению, безуспешно занять свое место в обществе. Такая безуспешность во многом и создает аналогию «театра жестокости», ориентировавшегося на эффект «максимальной экспрессии по отношению к зрителю» [32, с. 254] в его английском варианте. Наиболее ярким выразителем экспрессивного действия явился Энн Джеллико, пьесам которого «свойственна атмосфера экстатической возбужденности» [25, с. 85]. В некотором смысле в пьесах Джеллико ненависть «осборнцев» к пустословию эволюционирует в бессловесную экспрессию: герои драматурга кричат, восклицают, топают и размахивают руками без видимой связи с вербальными средствами. Однако перед нами внешняя экспрессия, в то время как пинтеровский метод органично интерпретировал такой метод в экспрессию внутреннюю, за счёт чего и создается особый тип его «комедий угрозы».

Таким образом, формируя свой театр одновременно с «рассерженными молодыми людьми», Гарольд Пинтер активно использует реалистический и натуралистический инструментарий в своих пьесах. Однако совмещение с

иными творческими методами позволяет формировать особый стиль, обозначенный в западном литературоведении как «пинтереска».

Для раннего творчества Гарольда Пинтера свойственно обращаться к формальным элементам антитеатра, что нашло отражение в использовании своеобразной версии мотива побега. Мы не можем абсолютно точно констатировать побег героев от действительности, перед нами, скорее, игра в прятки со своим «я», побег от социальных контактов, стремление укрыться от враждебной действительности в уютном мире «комнаты».

В творчестве Гарольда Пинтера активно взаимодействуют две эстетические системы: реалистичная, или, как её называет исследователь Н. В. Тишунина, «традиционалистская», и модернистская. Традиционализм, исходя из терминологии упомянутого нами исследователя, проявляется в большей мере при формальной организации модернистского мироощущения автора. Гарольд Пинтер сумел не только отразить кризис человека второй половины XX века, показать разобщённость, страх, но и органично соединить в своих драмах черты, характерные для отдельно взятых драматургов. О. К. Страшкова, анализируя природу понятия «новой» драмы, выводит это понятие на культурологический уровень, рассматривая его как способ осмысления и обобщения происходящих в определенный период событий.

Прежде всего, необходимо отметить влияние творчества Сэмюэля Беккета на формирование писательских установок Гарольда Пинтера. В 1954-м году британский драматург отмечает: «Чем дальше он развивается, тем больше я от этого приобретаю» [51, с. 280]. В этот период Гарольд Пинтер изучал сценическое искусство и работал в театре. Через три года он пишет свою первую пьесу «Комната», в которой активно задействует сценические установки театра Беккета: замкнутое пространство (действие развивается в рамках комнаты), мотив ожидания неизвестности (героиня пьесы опасается разрушения своего хрупкого мира вторжением извне), статичность персонажей, словесная эквилибристика, которая не достигает адресата. Однако для британского драматурга принципиально важным оказывается не только

вынести конфликт за рамки сценического пространства, как это заведено в антитеатре, но и попытаться расставить художественные акценты в самом пространстве пьесы.

Разрыв между коммуникативными способностями людей («Ночь вне дома»), равно как и постоянно довлеющая действительность («Легкая боль»), наличие неясного происхождения силы, управляющей человеком, роднит театр Пинтера с театром абсурда. Однако до сих пор в литературоведении остается актуальным вопрос о целесообразности соотнесения творчества Гарольда Пинтера с поэтикой театра абсурда. Мартин Эсслин [17] полностью соотносит творчество британского драматурга с проявлениями антитеатра. Отметим основные принципы, соотносимые с поэтикой абсурда, на которые обращает внимание исследователь М.В. Друзина [33, с. 44-54]: нарушение связей между людьми, мотив мистического ожидания, метафизическая непостижимость человеческих побуждений, языковое проявление абсурда («косноязычие запинаящихся отупевших людей бездны» [33, с. 48]), незащищенность человека перед внешней угрозой. Однако стоит отметить, что в основе своей театр абсурда делает акцент на том ощущении, которое испытывает зритель. Это и становится новым способом разговора с современным человеком. Абсурд в пьесах выступает единственной характеристикой изображаемого, что позволяет нагнетать статику, усугублять и без того неопределенное положение героев. Действие «марионеточных персонажей» как раз и обуславливает отсутствие четкого сюжета, интриги и конфликта драмы: раз у персонажа нет определенного места, исчезает и сама необходимость в «заземлении» в конкретных пространственно-временных координатах. Основная задача театра абсурда – встряхнуть, подвергнуть «шоковой терапии» зрителя и уже «через очуждение в брехтовской трактовке этого слова вернуть в действительность» [53, с. 105]. Автора интересует способность персонажа принять реальность, не уклоняясь от потока событий. Как отмечает сам Гарольд Пинтер, «в пьесе «День рождения» я представил целый ряд возможностей, прежде чем, наконец, перешел к акту подчинения» [54, с. 6].

Как видим, пьесы Гарольда Пинтера рассматриваются в рамках двух художественных парадигм: реалистической и модернистской. Рассматривая творчество Гарольда Пинтера как представителя послевоенной английской драматургии можно заметить, что:

1. Драматург активно использует две эстетические парадигмы – реалистическую, с её «пугающим» натурализмом и модернистскую, очерчивая угнетённое сознание человека середины XX века. Гарольд Пинтер разрабатывает принципы эпического театра, активно используя эффект «очуждения».

2. Модернистская эстетика реализуется как через передачу основных мотивов потерянности, угнетённости, так и через использование эстетики абсурда (в их формальном воплощении) и создании собственной «постабсурдной» драмы, которая нашла воплощение в «комедиях угрозы».

Активное использование традиционной и экспериментальных эстетик позволяет английскому автору выходить за рамки очередного этапа в развитии литературного процесса.

В истории белорусской драматургии трудно выделить одного драматурга, который сумел бы подобным образом соединить в своем творчестве и традиционную, и экспериментальную модели развития художественных средств пьесы. Как мы помним, в силу своего развивающегося, «нагоняющего» уже освоенные западноевропейские категории характера, белорусская драматургия тяготеет то к традиционной поэтике (характеризуется творчество А. Макаёнка, К. Крапивы, Н. Матуковского, А. Дударева, А. Поповой, Д. Балыко), то к экспериментально-абсурдистской (И. Сидорук, А. Асташонок, Н. Араховский, П. Пряжко, К. Стешик). Наиболее органичного сочетания традиционного и экспериментального, пожалуй, достиг С. Ковалёв, используя исторический материал, уже существующие художественные тексты и воплощая их в своеобразной художественной манере. Данный метод автор называет «герменевтическим», однако, в некотором смысле, он обнаруживает переключки с постмодернистским декодированием [10].

Традиционные элементы в современной белорусской драме реализуются через активное использование исторического контекста (А. Петрашкевич), формирование социально-бытовых сцен (П. Пряжко, Н. Рудковский), использование традиционной любовной коллизии (Д. Балыко).

В это время эксперимент становится основным катализатором для обнаружения новых художественных категорий в современной белорусской драме. Как отмечает исследовательница И. В. Шабловская «беларуская драматургія пазней за іншыя славянскія літаратуры пачала асвойваць паэтыку абсурду» [4, с. 2]. Несмотря на то, что отражение абсурдистских традиций является почти на два десятилетия позже, пьесы белорусских эксперименталистов выделяются своей самобытностью и отличным от западноевропейского опытом осмысления действительности. Как отмечает исследовательница мировой литературы Е. А. Леонова, «з’явіўся цэлы шэраг твораў, аўтары якіх імкнуліся нібы нанова адкрыць чалавека, паказаць спецыфіку ўзаемаадносін яго з часам і светам у новых умовах» [6, с. 14]. В произведениях упомянутых выше ярких драматургов-экспериментаторов начала 1990-х гг. прослеживаются не только тенденции антитеатра, приемы «новой» драмы Антона Чехова, но и своеобразный национальный колорит, что проявляется, например, в мифологизированных образах, наличии сверхъестественных существ в художественном пространстве пьес. Один из драматургических текстов А. Асташонка «Естество», развивает традиционное восприятие основных принципов театра абсурда (наличие схематичных персонажей, гнетущая атмосфера неизвестности, отсутствие временных ориентиров), даже проблематика (ожидание), которую затрагивает пьеса, вводит нас в драмы Беккета, а в нагнетании угрозы ощущаются переклички с Пинтером. Перед нами не просто диалог в пустоту: модус авторского видения ситуации не сходится только на попытках «подцепить» читателя, но и имеет оптимистичный оттенок, надежду на то, что все идет своим чередом.

В качестве своеобразного творческого манифеста можно рассматривать и «Репетицию» упомянутого автора. Действие, как следует из многоголосого

полилога, происходит в театре. Перед нами массовый портрет безликих существ, схематичное обозначение оттенков чувств и беспокойств. Взяв за основу известные нам принципы театра абсурда (замкнутое пространство действия, внешняя бессмысленность разговора, временная константа), автор расширяет осмысление актерства и новых театральных методов, соответствующих времени (в пьесе упоминаются и Беккет с Ионеско), к осознанию человеком личной жизни. Такое наличие определенной авторской линии выводит «Репетицию» за пределы формального сходства с антидрамами. Перед нами очень упругое по насыщенности действия произведение с активной авторской установкой на диалог со зрителем. Как видим, и Гарольд Пинтер, и Алесь Асташонок используют принципы антитеатра с целью глубже довести художественную идею до своих сторонников. Нередко в пьесах абсурда драматурги углубляют звучание принципов антитеатра, стараются донести личную позицию, приостановить читателя на определенной мысли.

В одной из пьес Гарольда Пинтера "Немой официант" (The Dumb Waiter, 1957) поднимается вопрос взаимоотношений человека и системы. Пинтер анализирует взаимоотношения между человеком и властью, ситуацию, когда лицо теряется в механизме действия системы и лишается права на личный выбор.

Подобную проблему поднимает и Игорь Сидорук в пьесе "Голова" (1992). Автор интересно задействует принципы антитеатра, даже полемизирует с этим творческим методом, так как в пьесе, наоборот, царит атмосфера «неожидания»: герои словно пришли к какому-то логическому концу, и, кажется, ждать уже нечего. Ситуация почти апокалипсическая (что можно объяснить обстоятельствами, в которых создавалась пьеса: начало 1990-х годов). Но перед нами предстали уже не совсем схематичные образы, а самостоятельное символическое отождествление с определенными реалиями жизни: Сиротка, беженка, Искатель, Дурак. Данные образы объединяют пьесу Сидорука с театральными достижениями Метерлинка, ведь за каждым из персонажей предстает ряд ассоциаций и символического воплощения.

Белорусский автор, как и Пинтер, утверждает «механичность» существования человека, его легкое отношение к вопросам, которые не только не требуют решений со стороны случайных людей, а заслуживают, по меньшей мере, серьезного обсуждения.

Эстетические категории антитеатра явились не только способом утверждения нового белорусского экспериментального театра, но и прочной основой для дальнейших художественных поисков. Так, плавно перетекая в современное нам время, тенденции театра абсурда прослеживаются и в «новой» белорусской драме. Как отмечает исследователь С. Я Гончарова-Грабовская, «эту генерацию авторов объединяет стремление отразить негативные социальные проблемы постсоветского общества в новых формах драматургического языка» [2, с. 200]. Среди драматургов, активно использующих авангардный метод, можно отметить П. Пряжко, К. Стешика, Н. Халезина, Д. Строцева и др. Однако принципиальным моментом является то, что в творчестве многих современных авторов абсурд выступает не единственным художественным ориентиром, а, как и в английской драме, сосуществует с целым спектром эстетических решений. В пьесах современных драматургов абсурд нередко становится преимущественно сюжетообразующей схемой пьесы, той «зловещей константой положения героев, с которыми ничего не может произойти» [53, с.106]. Например, в пьесе П. Пряжко «Запертая дверь» активных действий, на первый взгляд, много: герои Наталья и Валерий показаны и в семейной, и в рабочей среде, диалоги перемежаются вставками из дома престарелых либо смежным действием с другими героями – Олей, Димой, Славой. Персонажи-марионетки, действующие по заданной схеме, пустота их «активной» жизни напоминает пьесы Беккета и Ионеско, однако авторская ирония, сквозящая по отдельным ремаркам и описательным вставкам, показывает, как комедийные и реалистичные тенденции, соприкасаясь с театром абсурда, органично выкристаллизовываются в «новую драму». Схожие примеры демонстрируют и иные пьесы молодого автора: «Урожай», «Жизнь удалась», «Радуга в моем доме» и т.д. Отметим, что драмы П. Пряжко, сочетая

грубую иронию и жесткую манеру отображения действительности, по тональности весьма близки к ранним «комедиям угрозы» Гарольда Пинтера. С поздним же творчеством автора, пьесами сконцентрированными больше на внутреннем мире человека, перекликаются драмы К. Стешика. Такие пьесы, как «Мужчина – Женщина – Пистолет», «Спасательные работы на берегу воображаемого моря», «Время быть пеплом» и др., фиксируют хрупкость человеческих отношений, одиночество и потерянности в этом мире. Как и в пьесах Пинтера («Предательство», «Легкая боль», «Лунный свет»), в драмах белорусского драматурга показаны разрушенные отношения и безнадёжные семьи, однако, в противовес Пинтеру, белорусскому автору удастся сохранить веру в способность человека преодолеть рутинность своей жизни и попытаться выбраться из заданных обстоятельствами рамок.

Несомненно, опыт ирландского драматурга Сэмюэля Беккета сыграл огромную роль при формировании английского театра второй половины XX века: «реформы в английской драме в течение полувека во многом отталкиваются от Беккета, демонстрируя при этом самостоятельную и бесспорную значимость художественного эксперимента» [52, с. 4]. Схожие мотивы находят себя как на раннем этапе становления экспериментального белорусского театра, так и в реалиях современности. Однако опыт трансформации основных принципов антитеатра (отсутствие сюжетного построения, схематичность персонажей, абсурд как единственная характеристика происходящего, корреляция комического и трагического, нагнетание статики и неопределённости, стремление подвергнуть зрителя «шоковой терапии» и т.д.) и в английской драматургии (в интерпретации Гарольда Пинтера), и в современном варианте «новой» белорусской драмы отражает индивидуальный авторский метод, который помогает глубже понять национальную составляющую пьес. Так, в отличие от английских драм, решающих экзистенциальные проблемы человека, белорусские драматурги пытаются не только «диагностировать» проблемы, с которыми сталкивается современный человек, но и вывести его из статического состояния.



Таким образом, уникальный авторский опыт трансформации антитеатра репрезентует многообразие художественных поисков и умелое сочетание реалистичной и модернистской парадигм художественности.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Сопоставив английский и белорусский опыт освоения традиций и эксперимента, можно выделить ключевые положения, выработанные художественными парадигмами обеих литератур. Данные категории не только выделяют национальную составляющую английской и белорусской драматургии, но и являются, по сути, синтезом традиционных и новаторских элементов, формирующих драму «переломной эпохи»:

1. Интерактивность текста. Художественная установка на активное творческое участие зрителя и читателя. При преимущественно линейном тексте, в котором персонажи предельно заземлены, а многие пьесы (особенно драмы 1970-1980-х годов в английской, и в 1980 – 1990-е гг. в белорусской литературах ещё и обусловлены традиционной логикой причинно-следственных отношений, вписаны в конкретные социально-узнаваемые реалии, между персонажами наблюдаются традиционные объектные отношения пьесы: что рассчитано на воспринимающее сознание, когда каждый человек, со своим собственным опытом становится активным участником происходящего.

2. Субъективизация мироощущения, отсутствие некой единой правды, которую должен постигнуть читатель-зритель (диалогический характер драматургии).

3. При вполне очерченных пространственно-временных отношениях, основное действие уже случилось или случится. То, что происходит на сцене, не главное: мы имеем дело с реалистичной репрезентацией прошлого (что отразилось, например, в пьесах памяти, рефлексиях героев), нам важно уловить ощущение, «отмотать» назад и проанализировать поступки героев не с позиций происходящего на сцене, а с точки зрения расширения границ времени и пространства.

4. Персонажи не являются полноценными героями, представляя собою схематичную конструкцию, герои пьес не вызывают эмоциональной сопричастности зрителя и читателя к событиям их жизни, ситуациям, в которых они оказались. Такой эффект позволяет абстрагироваться от происходящего на сцене, оценивая действие более комплексно.

5. Главным действующим лицом пьесы выступает не персонаж, а мотив. Для авторов (П. Пряжко, К. Стешик) оказывается важным не столько герой, сколько потенциал парадоксальной ситуации, влияние прошлого на настроение персонажа.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Васючэнка П. В. Драматургія і час / П. В. Васючэнка. – Мн.: Навука і тэхніка, 1991. – 144 с.
2. Гончарова-Грабовская, С.Я. «Новая драма» в современной русскоязычной драматургии Беларуси / С.Я. Гончарова-Грабовская // Русская и белорусская литературы на рубеже XX—XXI вв.: сборник научных статей. В 2 ч. Ч. 2 / под ред. С. Я. Гончаровой-Грабовской. — Минск: РИВШ, 2010. — С. 200-207.
3. Драбень, Ф. В. Беларуская драматургія канца XX — пачатку XXI стагоддзяў: жанрава-стылёвыя тэндэнцыі : аўтарэф. дыс. на атр. нав. ступ. канд. філал. навук : 10.01.01 / Ф. В. Драбень. – Мінск : Бел. дзярж. ун-т, 2007. – 21 с. ;
4. Казлоўская, М. М. Рэцэпцыя "новай драмы" ў беларускай драматургіі першай чвэрці XX стагоддзя : аўтарэф дыс. ... канд. філал. навук : 10.01.1 / М. М. Казлоўская ; БГУ. – Мінск, 2008. – 23 с.
5. Лаўшук, С. С. Кандрат Крапіва і беларуская драматургія / С. С. Лаўшук. – 2-е выд. - Мінск : Беларуская навука, 2002. – 252 с. : фат., 1 л. партр.
6. Лявонова, Е. А. Беларуская літаратура XX ст. і еўрапейскі літаратурны вопыт: Дапаможнік для студэнтаў філал. фак. / Е. А. Лявонова. –Мн.: БДУ, 2002. – 130 с.
7. Шаблоўская, І. В. Драма абсурду ў славянскіх літаратурах і еўрапейскі вопыт. Паэтыка. Тыпалогія. / І. В. Шаблоўская. – Мінск : Бел. дзярж. ун-т. 1998. – 20 с.
8. Смольскі, Р. Тэатр у прасторы часу : Мастацтвазнаўчыя артыкулы, рэцэнзіі, творчыя партрэты / Р. Смольскі. – Мінск : Маст. літ., 1998. – 255 с.
9. Гаробчанка, Т.Я. На мяжы стагоддзяў: сучасны беларускі драматычны тэатр / Т. Я. Гаробчанка. – Мінск : Беларус. навука, 2002. – С. 264 – 292.
10. Халипов, В.В. Постмодернистские деконструкции “Гамлета” Шекспира в драматургии Тома Стоппарда : Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук : 10.01.05 / В. В. Халипов. – Минск : Бел. гос. ун-т., 1997. – 18 с.
11. Канторович, О. К. Жанровые модификации в драматургии : (на материале белорусской и английской литературы 1950 - 1970-х гг.) : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 10.01.08 / О. К. Канторович ; НАН Беларуси, Ин-т языка и литературы им. Я. Коласа и Я. Купалы. – Минск, 2008. – 23 с.
12. Grimes, Ch. Harold Pinter's Politics: A Silence beyond Echo / Ch. Grimes. – Madison: Fairleigh Dickinson UP, 2005. – 259 p.
13. Gordon, R. Harold Pinter: Theatre of Power / R. Gordon . –Michigan: Michigan Press, 2012. – 212 p.

14. Bennet, Michael Y. Reassessing the Theatre of the Absurd: Camus, Beckett, Genet, and Pinter / Michael Y. Bennet. – New York: Palgrave Macmillan, 2011. – 190 p.
15. Taylor-Batty, M. The Theatre of Harold Pinter / M. Taylor-Batty. – London: Bloomsbury Methuen Drama, 2014. – 320 p.
16. Worth, K. Revolutions in Modern English drama / K. Worth. – London : Bell, 1972. – 194 p.
17. Esslin, M. The Theatre of the Absurd / M. Esslin. – New York: Vintage 2004. – 480 p.
18. Rabey, D. I. English Drama Since 1940 / D.I. Rabey. – New York: Routledge, 2003. – 264 p.
19. Billington, M. State of the Nation: British Theatre since 1945/ M. Billington. – London: Faber & Faber, 2009. – 464 p.
20. Merritt, S.H. Pinter's "Semantic Uncertainty" and Critically "Inescapable" Certainties / S.H. Merritt // Journal of Dramatic Theory and Criticism. – 1986. – No 1. – P. 49-75
21. Gale, S. H. Sharp Cut: Harold Pinter's screeplays and the artistic process / S. H. Gale - Columbus, Ohio: Ohio University Press, 1971. – 169 p.
22. Cardullo, B. Brecht, Pinter, and the Avant-Garde: three essays on modernist drama / B. Cardullo. – Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2008. – 150 p.
23. Бабенко, В. Г. Драматургия современной Англии / В.Г. Бабенко. – М.: Высшая школа, 1988. – 314 с.
24. Зингерман, Б.И. Очерки истории драмы XX века / Б.И. Зингерман. – М.: Наука, 1979. – 291 с.
25. Соловьева, Н. А. Джон Осборн и современная английская драма «новой волны» (1956 – 1965) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 (1956 – 1965) / Н. А. Соловьева ; Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. - М., 1966. - 20 с.
26. Шестаков, Д. П. Современная английская драма / Д. П. Шестаков. – М. : Высшая школа, 1968. – 92 с.
27. Друзина, М.В. Эволюция современной английской драмы : 1956-1970 / М.В. Друзина. – Л.: ЛГИТМИК, 1977. – 72 с.
28. Клименко, Е. В. Своеобразие драматургии Гарольда Пинтера : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Е.В. Клименко; Московский пед. Гос. ун-т. – М., 2007. – 15 с.
29. Таланова, А.Н. Особенности диалогов в драматургии Г. Пинтера: автореф. дис. канд. филол. наук: 10.01.03 / А.Н. Таланова; Нижегородский гос. ун-т. – Нижний Новгород, 2007. – 25 с.
30. Никитина, Т.И. Мета-время и игровая функция памяти в произведениях Гарольда Пинтера: текст и сцена: автореф. дис. канд. искусствоведения: 24.00.01 / Т.И. Никитина; Российский гос. гум. ун-т. – М., 2010. – 16 с.

31. Кісліцына, Г. М. Новая літаратурная сітуацыя: змена культурнай парадыгмы : аўтарэф. дыс. ... д-ра філал. нав. : 10.01.01. / Г. М. Кісліцына ; НАН Беларусі, Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры. – Мінск, 2015. – 42 с.
32. Nicholson, S. Modern British Playwriting: The 1950s: Voices, Documents, New Interpretations / S. Nicholson. – London: Methuen Drama, 2012. – 304 p.
33. Smart, J. Twentieth century British drama / J. Smart. – Cambridge: Cambridge University Press, 2001. – 128 p.
34. Lacey, S. British realist theatre: the new wave in its context: 1956 – 1965 / S. Lacey. – London: Routledge, 2010. – 206 p.
35. Sinfield, A. Literature, politics and Culture in postwar Britain / A. Sinfield. – London and Atlantic Highlands, NJ: Athlone, 1997. – 392 p.
36. Wong, J. Y.Ch. Affirming the absurd in Harold Pinter / J. Y. Ch. Wongh. – US: St. Martin's Press LLS, 2013.
37. Nicholson, S. Modern British playwriting: the 1960's: voices, documents, new interpretations / S. Nicholson. – Bloomsbury : Methuen Drama, 2013. – 352 p.
38. Pattie, D. Modern British playwriting: the 1950's: voices, documents, new interpretations / D. Pattie. – Bloomsbury: Methuen Drama, 2012. – 352 p.
39. Priestley, J. B. Theatre Outlook / J. B. Priestley. – London : Nicholson & Watson, 1947. – 84 p.
40. Кавалёў, С. Пачвара ў рэліктавым лесе. Літаратура. Тэатр. Крытыка / Сяргей Кавалёў. – Мінск 6 Галіяфы, 2013. – 233 с.
41. Казак, В. Лексикон русской литературы XX века / В. Казак. — М. : РИК «Культура», 1996. — 491 с.
42. Беларуская драматургія. Вып. 1. / Рэдкал.: А. Сабалеўскі і інш. – Мн.: Навука і тэхніка, 1994. – 172 с.
43. Кандлін, М. Аўтаномія “малых” літаратур з пункту погляда тэорыі поля / М. Кандлін // Погляды на спецыфічнасць “малых” літаратур: беларуская і ўкраінскія літаратуры / уклад. Гун-Брыт Колер, Павел Навуменка. – Мінск : Паркус плюс, 2012. – С. 119 – 129.
44. Руднеў, П. Беларусь турбуе / П. Руднеў // Пакаленне jeans. П’есы маладых драматургаў Беларусі ў перакладзе А. Каляды / укл. М. Халезіна. – Мн., 2007 – С.3 -5.
45. Липовецкий, М. Перфомансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы» / М. Липовецкий, Б. Боймерс. – М. : Новое литературное обозрение, 2012. – 371 с.
46. Wardle, I. Comedy of menace / I. Wardle // Encore – 1958 – N 5 – P. 28–33.
47. Aliakbari, H. Harold Pinter: The Absurdist-Existentialist Playwright / H. Aliakbari, Dr. F. Pourgiv // The Journal of Social Sciences and Humanities of Shiraz University . – 2006. – No 1 (23). – P. 1-10.
48. Pinter, H. Plays 1 / H. Pinter. – London: Faber and Faber, 2008 – 386 p.

49. Семь английских пьес : сборник: / пер. с англ. - М. : Искусство, 1968. - 623 с.

50. Политыко, Е. Н. Метадрама в современном театре (к постановке проблемы) / Е. Н. Политыко // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология: научный журнал. – Вып. 5 (11). – Пермь, 2010. – С. 165 – 174.

51. Gussow, M. Conversations with Pinter / M. Gussow. – London : Nick Hern Books, 1994 – 158 p.

52. Доценко, Е. Г. С. Беккет и проблема условности в современной английской драме: автореф. дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.03 / Е. Г. Доценко ; Урал. гос. пед. ун-т. – Екатеринбург, 2006. – 39 с.

53. Лапин, И. Л. Компендиум по истории зарубежной литературы: Античность. Средневековье и Возрождение. Современность: курс лекций / И.Л. Лапин. – Витебск УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2008. – 149 с.

54. Pinter, H. Various voices: prose, poetry, politics/ H. Pinter. – London: Faber and Faber, 1998 – 205 p.

## ПРИЛОЖЕНИЕ А

Перечень актов внедрения результатов НИР по теме  
«Синтез традиций и новаторства в современной белорусской и английской  
драматургии»

1. Уплыў антытэатра на беларускую і ангельскую драму. Результаты разработки, выполненной в рамках НИР, внедрены в учебный процесс кафедры литературы ВГУ имени П.М. Машерова. Протокол заседания кафедры №6 от 19.01.2017 г.



## ПРИЛОЖЕНИЕ Б

### Перечень публикаций по теме НИР

#### «Синтез традиций и новаторства в современной белорусской и английской драматургии»

#### Публикации в рецензируемых научных изданиях

1. Сенькова, О. «Комедия угрозы» как отражение основных творческих установок Гарольда Пинтера 1950 – 1960- х годов / О. Сенькова // Вестник Полоцкого государственного университета. Сер. А, Гуманитарные науки. – 2016. – С. 114 – 118.

#### Материалы и тезисы конференций

2. Сенькова, О. Ф. Взаимодействие традиции и эксперимента в драматургии Гарольда Пинтера / О. Ф. Сенькова // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: да 750-годдзя са дня нараджэння Дантэ Аліг'еры і 85-годдзя Уладзіміра Караткевіча : матэрыялы XII Міжнароднай навуковай канферэнцыі, Мінск: у 2 ч. Ч. 2 / пад рэд. Г. М. Бутырчык. – Мінск, 2016. – С. 202–208.

3. Сенькова, О.Ф. Синтез абсурда и реализма в постабсурдистской драме Гарольда Пинтера / О.Ф. Сенькова // Наука – образованию, производству, экономике : материалы XXI (68) Региональной научно-практической конференции преподавателей, научных сотрудников и аспирантов, Витебск, в 2 т. / Вит. гос. ун-т; редкол.: И.М. Прищепа (гл. ред.) [и др.]. – Витебск: УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2016. – Т.1 – С. 159-161.

## ПРИЛОЖЕНИЕ В

УТВЕРЖДАЮ  
Проректор по научной работе  
ВГУ имени П.М. Машерова  
  
И.М. Приюдина  
«19» января 2017 г.

### АКТ

#### о практическом использовании результатов исследования в учебном процессе кафедры литературы



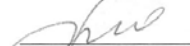
Комиссия в составе: О.В. Лапатинской, Е.В. Крикливец, А.А. Гладковой

настоящим подтверждает, что кафедрой литературы осуществлено внедрение в учебный процесс результатов научной статьи «Уплыў антытэатра на беларускую і ангельскую драму» (Acta Albaruthenica. Tom 15, 2015), полученных **Сеньковой Ольгой Фёдоровной** при выполнении темы НИР «Синтез традиций и новаторства в современной белорусской и английской драматургии»,

для проведения лекционных и практических занятий по дисциплинам: «История зарубежной литературы», «История белорусской литературы»,

на основании чего осуществляется повышение уровня качества профессиональной подготовки студентов-филологов.

Члены комиссии:

О.В. Лапатинская

Е.В. Крикливец

А.А. Гладкова

«19» января 2017 г.  
(дата)